

Table ronde Écrire dans les murs

Daniel-Louis Beaudoin

Number 50, Fall 1991

« Écrire dans les murs »

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/14859ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Éditions Triptyque

ISSN

0225-1582 (print)

1920-9363 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this document

Beaudoin, D.-L. (1991). Table ronde : écrire dans les murs. *Moebius*, (50), 11–28.

TABLE RONDE

Écrire dans les murs

Robert Giroux : Si nous sommes réunis aujourd'hui, c'est pour discuter d'une problématique qui a surgi après que j'ai animé un atelier d'écriture, à l'automne 1990. Des étudiants m'ont fait une proposition que j'ai trouvé fort intéressante. On a certes beaucoup discuté de l'enseignement de la création littéraire, mais nous avons peu souvent l'occasion de lire des choses sur cette activité de fiction. Alors, peut-on enseigner l'écriture? Je vous pose la question. Est-ce que l'écriture s'enseigne, ou est-ce qu'il existe des modèles, ou est-ce que c'est plutôt quelque chose d'inné?

Paul Chamberland : J'aime bien que la question soit formulée comme ça parce qu'au fond, c'est toujours celle-là qu'on nous pose. Certains la posent avec un «non» catégorique dans la tête au départ. C'est bien connu. Cependant, je pense que cette question doit être précisée parce que, telle que tu l'as formulée, elle va dans le vif du problème, mais sans l'ouvrir tout à fait. Ce que je considère, moi, c'est la situation d'enseignement, le cadre où l'on se trouve. À l'intérieur d'un établissement d'enseignement, c'est une relation d'enseignement qui se développe et, à ce moment-là, il s'agit de savoir ce qu'on enseigne au juste. Je pense qu'on peut répondre, même si dans ce cas-là c'est un truisme, qu'il s'agit d'apprendre à apprendre plutôt que de transmettre de la connaissance comme on le fait dans un cours. Ou alors, si on veut préciser, je serais porté à croire, à partir de ma pratique, qu'il y a une part de transmission qui se fait, mais qui est d'un ordre assez facilement identifiable. Il y a toujours ce qui relève proprement des ressources de la langue. Puis, il y a la transmission de la connaissance des formes et des genres littéraires, un aspect plus normatif, qui est actualisé par une pratique d'écriture. Mais ça demeure à la périphérie de l'essentiel. L'essentiel, c'est plutôt une relation d'«animation». J'emploie le mot «animation» pour le distinguer de l'aspect «enseignement» au sens de transmission de connaissances parce que c'est une relation où l'on se doit de favoriser l'apprentissage de l'autre

dans le cadre même du groupe, de l'atelier comme désirs d'écriture et comme ressources, ainsi que ce qui est de l'ordre de la perfectibilité.

Il y a toujours pour moi un moment essentiel : c'est quand je me trouve devant le texte de l'autre pour essayer d'en apprendre ce qui cherche à se faire comme écriture, de manière à pouvoir ensuite, le plus possible, en faire prendre conscience à la personne, et, à partir de là, lui faire part des problèmes qui relèvent de la langue, des formes, des genres, etc. Il y aurait une analogie en quelque sorte, et je dis bien une analogie, avec ce qu'on pourrait trouver dans une situation thérapeutique, mais où ce n'est pas une question de thérapie mais de rapport, un rapport de témoin. Je suis le témoin d'un processus d'écriture et je cherche en reflétant, en renvoyant, en rétroagissant, la prise de conscience par l'écrivain de ce qu'il peut faire. La motivation d'écriture est là ou elle n'est pas là. Si elle est absente, la situation d'enseignement vient de s'annuler complètement. En ce sens-là, il y aurait aussi une analogie avec la volonté de guérir, si on veut. Dans ce qu'on transmet, il y a quand même des aspects normatifs, mais ce n'est pas le cœur de la chose. Et si l'on n'est pas dans l'ordre du normatif, on est dans celui de la liberté, du désir.

Yvon Rivard : En fait, la question «Peut-on enseigner l'écriture?» implique une autre question. C'est d'ailleurs pourquoi le titre de cette table est «Écrire dans les murs». Cette question, c'est : «Peut-on (ça veut dire doit-on) enseigner l'écriture dans une institution?» C'est le sens de la question lorsqu'elle est posée avec une intention polémique et je pense que c'est le cœur du débat, parce que si on enlève «dans les murs» ou «dans une institution», et qu'on se demande si on peut enseigner l'écriture, la réponse devrait être «oui». Or, si on interroge les écrivains dans le même sens, il n'y en a aucun qui va répondre «non». Je trouve que c'est un sophisme. Tout le monde qui écrit doit à mon avis avoir appris à écrire d'une façon ou d'autre. Maintenant, pour aller vraiment dans le cœur du débat, il faut distinguer les deux aspects dont Paul parlait il y a un instant, à savoir la transmission d'un certain savoir (codes de la langue, genres, etc.) et l'aspect «animation», être témoin, susciter,

entretenir le désir d'écrire. Comment on passe de l'acquisition d'un savoir à l'autre aspect qui est évidemment la production de textes, c'est ce qui distingue l'atelier d'un cours de critique ou de littérature. On y examine les textes, non pas avec la distance infinie et objective du critique, mais avec l'intention d'écrire. Dans un cours de littérature, on examine, mais on n'est jamais engagé parce qu'on n'a pas cette intention d'écrire.

Robert Giroux : «Écrire dans les murs», c'est la pratique de l'écriture «intra-muros». Cela existe aussi à l'extérieur des institutions. Il me semble que la pratique n'est pas la même à l'intérieur qu'à l'extérieur. Surtout dans un contexte d'apprentissage des codes. Traditionnellement, l'enseignement de la littérature, et non pas de l'écriture, c'était essayer de former des bons lecteurs, des lecteurs variés, pluriels. Avec les ateliers d'écriture, on met les étudiants non plus seulement en situation de lecteur, mais d'écrivain. L'atelier n'est pas seulement un rapport professeur-apprenti, c'est aussi le rapport des apprentis entre eux, supervisé par une sorte d'animateur, qu'il soit écrivain ou non. Quand il est écrivain, il existe une espèce de caution qui permet un certain type de jeu que la caution du professeur pur et simple ne permet pas. Mais ce qui les trouble, ce n'est pas seulement la lecture du prof; c'est aussi celle des pairs. D'après votre expérience, comment se joue la relation entre les étudiants?

Louise Dupré : Je dirais, pour ma part, que ce sont des rapports qui sont assez près de la psychothérapie, mais il faut justement faire en sorte que ça n'aille pas jusque-là. Dans mes groupes, j'essaie d'être personne-ressource, tout en veillant à ce que cette relation «thérapeutique» n'en vienne pas à une exacerbation, de sorte qu'on en reste à un niveau «professionnel». Et, en ce sens-là, il faut peut-être tirer le groupe vers des rapports de l'ordre de l'édition plutôt que de la thérapie. Et je pense que tout notre travail est là : arriver à faire s'exprimer les gens, au sens premier du mot, pour qu'ils en viennent à donner forme à un imaginaire qui tienne compte de l'univers social dans lequel ils sont. On est au début des années quatre-vingt-dix, on a un certain passé. Ceci dit, Robert, tout à l'heure tu parlais des cours

qui formaient des lecteurs. Comme animatrice d'ateliers littéraires, j'ai l'impression de former des lecteurs et des lectrices avant de former des écrivains ou des écrivaines. Le premier travail de l'atelier, c'est d'en venir à être capable de lire les textes des autres, en dehors des grilles et de la recherche universitaire, d'être capable de comprendre le projet de l'autre. La capacité que l'étudiant développe à l'égard du texte de l'autre peut ensuite être appliquée à son propre texte. Or, en ce sens-là, ce qu'on donne dans les ateliers d'écriture va un peu à l'encontre de ce qui se transmet dans les cours d'études littéraires, où on a tendance à privilégier les approches, les grilles, les visions très scientifiques du texte. Nous, nous visons peut-être une lecture plus globalisante, plus intuitive, bien que basée quand même sur une théorie de l'action.

En ce qui concerne les liens des étudiants entre eux, je les trouve précieux parce qu'on sait très bien qu'il n'est pas possible d'écrire tout seul. Il y avait autrefois des salons littéraires, il y a eu des groupes qu'on a pu appeler des chapelles par moments, des cénacles ou des académies. Les gens ont toujours senti le besoin de se lire les uns les autres et de se commenter. Ce que les ateliers d'écriture font, c'est mettre les individus en contact et faire en sorte qu'il y ait un choc des imaginaires, tout en assurant l'apprentissage normatif et théorique qu'on doit bien assumer aussi.

Robert Giroux : Ceci nous ramène, semble-t-il, à l'analogie thérapeutique. L'écriture de fiction exige que l'auteur prenne conscience du fait qu'écrire est un acte social. Moi, je ne pense pas qu'un groupe de personnes qui acceptent de se réunir pour écrire le fasse pour essayer de régler des problèmes à caractère psychologique. Mais, dans ce contexte-là, évaluer les textes des autres revient parfois à évaluer les personnes. Apprendre à rendre compte du type de lecture qu'on fait des textes des autres et prendre conscience, après coup, du type de lecture qu'on fait de ses propres textes, est quelque chose de très difficile. Là, il peut y avoir un apprentissage. Le rôle de l'animateur devient alors très important. Louise dit : «Moi, je prends la posture de l'édition.» Si j'ai bien compris, tu dis aux étudiants : «Faites comme si vous proposiez un texte à la publication.»

Or, quand on décide de publier, on accepte que notre acte solitaire soit multiplié. S'insérer dans un groupe pour écrire, c'est déjà socialiser autour de cette pratique-là. Publier, c'est encore un cran plus élevé. Moi, j'essaie de leur faire prendre conscience des problèmes sociologiques relatifs au désir de publier. Mais, à l'intérieur de l'atelier, je tente de faire en sorte qu'on ne produise pas nécessairement des textes destinés à la publication. Ça peut être des premiers jets, des esquisses, etc. Je pense que notre rôle est au niveau de la reprise. Alors, on peut enseigner, une fois que se manifeste une maîtrise de l'écriture, à améliorer la relation que la personne entretient avec son texte et avec la lecture que les autres en font. Je pense que c'est là le jeu et la difficulté de ce type d'enseignement. Cela m'amène à vous poser de nouveau la question : peut-on enseigner à créer?

Paul Chamberland : C'est drôle, mais d'une façon un peu abrupte, je dirais non. En prenant les choses au sens strict, c'est un problème qui me paraît toujours assez difficile à résoudre. Il y a d'un côté le pôle objectif, la dimension sociale et institutionnelle, et puis les différents niveaux du code. Il arrive souvent que quelqu'un se mette à écrire dans un état d'explosion, de révolte. Cela pourrait donner lieu à toutes sortes de choses, mais ici, ça prend la direction de l'écriture. À ce moment-là, on est au niveau du désir d'écrire. Devant un groupe, la question que je me pose est la suivante : quel est l'état possible de créativité? Il y a beaucoup de motifs possibles. On ne fait pas un atelier d'écriture nécessairement pour devenir écrivain. Il y a parfois des gens qui veulent faire l'expérience de l'écriture en atelier et qui sont, dans leur vie personnelle, face à des blocages. Là, on est dans l'ordre du psychologique. Moi non plus je ne vois pas l'atelier comme une situation thérapeutique; j'ai employé le mot «analogie». Si quelqu'un vit des problèmes au niveau d'une créativité bloquée, je ne peux pas les résoudre en atelier parce que ça ouvre sur des choses, disons «extra-muros», pour être court. La relation qui s'établit dans l'atelier serait davantage à un niveau communicationnel plutôt que thérapeutique. Et j'abonde dans le sens de Louise en disant que l'essentiel dans le communicationnel, c'est le rapport dynamique du groupe et

la réversibilité auteur-lecteur qui est au cœur de l'apprentissage. Si on ne peut régler des problèmes d'ordre psychologique relevant de la créativité, il reste qu'on peut, par un certain nombre de moyens (des consignes, etc.), favoriser le contact de chacun avec son texte. Un autre aspect de la question serait celui-ci : de nos jours, le fait d'écrire ne se conçoit pas autant dans le rapport au code que dans le rapport au social ou à l'institution; d'où les groupes, les chapelles, etc. L'atelier d'écriture est une des formes qui se propose à celui qui veut écrire. Je dis bien une des formes, parce qu'il y a aussi le mode tutoral qui existe dans le cadre de la maîtrise et du doctorat, et même ici à l'UQAM, au niveau du certificat. Il y aurait encore là une allusion à la psychanalyse, mais cette fois, c'est la situation du transfert que j'invoquerais pour expliquer l'analogie.

Vous savez comme moi qu'il y a des amateurs presque obsessionnels d'ateliers d'écriture. Le problème, c'est que certains n'arrivent pas à trouver leur autonomie. Dans une relation tutorale, et même dans un groupe qui va particulièrement bien, les étudiants vivent un deuil à la fin, bien que ce ne soit pas un affect d'intensité ravageante. Alors, certains vous disent : «On aimerait que vous continuiez à nous animer. On est prêts à vous payer pour ça.» Ce genre de chose convient à des gens qui n'envisagent pas nécessairement de publier, mais qui veulent se donner une activité d'écriture suivie. Il y en a qui ne parviennent pas à envisager leur travail au-delà du groupe ou du cadre institutionnel. Comment et est-ce qu'on peut faire quelque chose? Si je peux poursuivre l'analogie, je dirais qu'il faut favoriser un contre-transfert, parce qu'il y a là un phénomène que j'appellerai, sans aucune connotation péjorative, l'artificialité de l'atelier d'écriture, par rapport au désir d'écrire. Le problème de l'autonomie se pose parce que, malgré tout, écrire, à un moment donné, c'est un acte solitaire. Il n'est pas absolu dans la solitude, on l'a dit tantôt, puisqu'il ne se conçoit pas sans le rapport à la socialité, à l'institution. Louise employait le paradigme de l'édition. J'ai eu l'impression qu'il ne s'agissait pas forcément de vouloir rendre les textes publiables, mais de voir à ce qu'un rapport s'établisse, parce que communiquer des textes, c'est

les publier, en un sens. Comment faire pour que l'étudiant entre dans un processus de création littéraire qui soit profitable et satisfaisant, sans nécessairement avoir pour objectif d'en faire un écrivain, comment faire en sorte qu'il puisse être en situation d'apprentissage de l'écriture de manière à ce que cela devienne vraiment un acte communicationnel?

Robert Giroux : Il semble exister dans cette relation entre le groupe et l'animateur un problème de responsabilité, la responsabilité étant souvent transmise à l'animateur plutôt qu'au groupe. Dès lors, je me demande s'il existe une éthique chez l'enseignant, dans son rôle. C'est peut-être là qu'on peut situer l'analogie du contre-transfert. La personne produit quelque chose et elle le soumet. Alors, si le fait de soumettre un texte à la lecture c'est le «publier», il faut s'attendre à une réaction de lecture. J'ai une anecdote : un jour, une étudiante m'a apporté des sonnets. Ce n'est pas facile d'écrire des sonnets. Ils étaient très bien en plus. J'entreprends alors de lui expliquer que ce genre de textes ne se fait plus depuis un bon moment. Un peu choquée, elle me répond : «Je n'ai pas le droit? On n'a plus le droit d'écrire comme ça?» On a le droit, sauf que les lecteurs avec qui on est en relation sont contemporains. Il se peut que ceux-ci ne souhaitent pas lire ce type de textes. La réaction de lecture risque d'être décevante, même si l'étudiante trouve de la satisfaction dans cette pratique. Moi, comme animateur, je souhaiterais, sans le formuler, que l'écriture pratiquée par le groupe se situe dans la «norme» de ce qui se produit à ce moment-là, de ce qui se publie, de ce qui est lisible. Et je pense que c'est un problème éthique important. Doit-on dire à quelqu'un qu'il ou elle ne cadre pas dans la norme actuelle? Est-ce que ce problème éthique est difficile à vivre pour un animateur d'atelier?

Yvon Rivard : À mon avis, un problème éthique tel qu'illustré par ton exemple n'est pas très traumatisant. Il s'agit de donner de l'information à la personne, tout simplement. La véritable question est : est-ce que je suis capable d'évaluer la qualité de ce sonnet? Sinon, j'avoue tout simplement que je ne suis pas en mesure de juger ça. Dans

un atelier d'écriture, l'éthique, à un premier niveau, c'est l'honnêteté de la personne qui anime. D'ailleurs, je n'aime pas beaucoup l'expression «animer». Je vous écoutais parler de la relation avec le groupe. Moi, je garde ça au minimum. Au premier cours, je mets cartes sur table. Je ne peux parler qu'à partir de mon expérience et de mon apprentissage de l'écriture. Je leur brosse un tableau assez complet : d'où je viens, ce que je voulais faire, ce que j'écrivais, les auteurs qui m'inspiraient il y a dix ans et qui sont toujours proches de moi. «Désormais, la personne qui va vous lire et vous corriger, c'est moi.» J'appelle ça «enseigner ma grammaire de la fiction». Mon objectif est d'impersonnaliser l'acte d'écrire. Je veux qu'ils soient constamment non pas dans l'«être» de l'écriture, mais dans le «faire». Dans ces conditions, il est possible d'enseigner. Je ne me conçois pas comme un animateur, mais comme quelqu'un qui enseigne durant quatre mois ce qu'il a appris pendant vingt-cinq ans. L'éthique, pour moi, consiste donc à leur avouer mes limites. Il y a fraude lorsqu'une personne anime un atelier en évacuant son «je». On est dans la subjectivité puisque quelqu'un est chargé de diriger l'apprentissage. Quand un peintre forme d'autres peintres, il n'anime pas. Il dirige l'inspiration, ou du moins les modalités d'exécution. Quand celles-ci sont clairement établies, je ne vois pas de problèmes d'éthique.

Maintenant, pour revenir à la question de la publiabilité, il me semble que ça ne se pose qu'en fin de parcours. D'abord, je ne sais pas ce que les éditeurs publieraient. Tout ce que je peux leur dire lorsqu'ils me posent la question, c'est : «Moi, je le publierais. Ça, je ne le publierais pas pour telle raison.» Évidemment, si on corrige ne serait-ce qu'un verbe, on a parfois l'impression de leur biffer une moitié d'âme. C'est pourquoi il faut mettre la relation à un niveau presque technique. En ayant donné le cadre dès le départ, je peux préserver chez eux une marge de liberté. S'ils ne sont pas d'accord, ils peuvent toujours se dire : «Je ne suis pas condamné dans mon Moi créateur profond. Je suis condamné par le con qui est là.» Et, à mon avis, le problème éthique ne se pose pas quand on est trop directif, mais quand on ne l'est pas assez. Si tu es directif après avoir donné les

règles du jeu, il n'y a pas de problème éthique. D'autre part, même si je crois que le fait de devenir écrivain ou non relève d'une décision personnelle, je pense que l'étudiant qui s'inscrit à un atelier d'écriture est quelqu'un qui, potentiellement, s'il travaille, pourrait devenir écrivain. Si quelqu'un prend un cours de piano, c'est pour être pianiste. Il s'agit donc pour moi d'amener la personne le plus loin possible à l'intérieur de son monde et de ses moyens. On ne peut pas enseigner à créer au sens strict, mais à écrire, oui.

Paul Chamberland : Pour moi, le mot «animateur» signifie que je considère le groupe comme une ressource. C'est un choix pédagogique. L'enjeu n'est pas une dynamique de groupe au sens thérapeutique. C'est axé sur le faire, sur la performance du texte. Celui qui écrit dispose de l'enseignant et d'un certain nombre de lecteurs qui viennent, au nom des enjeux textuels et non pas des valeurs de la personne, voir si ça fonctionne ou si la performance est enrayée par un certain nombre de maladroites. À ce moment-là, l'individu se trouve dans une situation analogue à celle de l'écrivain face à l'institution, face à la dimension sociale de l'écriture. La question qui se pose alors est celle-ci : «Est-ce que j'écris pour moi ou pour être lu?» Si c'est pour soi, le problème de la littérarité du texte ne se pose pas. Si le texte n'est pas conçu pour être communiqué, on se fout qu'il ait une valeur littéraire ou non.

Louise Dupré : Je dirais, pour ma part, que notre rôle premier est d'identifier ce qui marche et ce qui ne marche pas dans un texte. C'est là que se situe la question de l'éthique. Il s'agit de les faire sortir de l'exotisme le plus tôt possible pour qu'ils atteignent une pratique d'écriture. Ce qui m'apparaît important, ce n'est pas de leur dire s'ils ont le droit ou non d'écrire des sonnets, mais d'interroger la nécessité de cette pratique-là à l'intérieur de leur désir d'écrire. Ce que j'essaie alors de faire, c'est de déconstruire, avec un regard éditorial, une vision de la «belle» et «bonne» littérature héritée du dix-neuvième siècle et l'apprentissage qui s'est fait au secondaire. En ce sens, le rapport éthique ne doit pas être de l'ordre de la castration. Il s'agit plutôt de susciter un questionnement de l'imaginaire culturel qui a été transmis. J'essaie de les amener à parler plus près de leur Moi que de la culture.

Paul Chamberland : Lors de la première rencontre, je leur dis : «Le premier atelier d'écriture, c'est la lecture.» Et je les fais lire en fonction de leur position, de ce qu'ils portent potentiellement comme texte. Il faut essayer de cerner leur désir d'écriture. C'est pourquoi j'ai tendance à poser des consignes très strictes pour certains textes et à les laisser tout à fait libres pour d'autres. C'est ce qui leur permet de se situer.

Robert Giroux : Moi, je ne les fais pas lire. Il faut dire que les ateliers d'écriture, je les ai surtout donnés aux études supérieures. Au premier cycle, je pense que je les ferais lire pour qu'ils aient des références littéraires contemporaines. Si je m'abstiens en général, c'est parce que je fais en sorte que le groupe prenne une grande importance. Le lecteur principal, ce n'est pas moi, ce sont les membres de l'atelier. D'où il m'apparaît essentiel d'être présent en classe et d'écrire pour les participants, qui lisent à partir de leur bagage, de leurs lectures antérieures. Parce que je suis éditeur dans la vie publique, j'essaie de ne pas avoir dans l'atelier le réflexe d'apprécier les textes en fonction d'une publication possible. J'essaie d'adapter mon appréciation à la dynamique du groupe du moment. Cette dynamique n'est pas présente au début, parce que les gens se connaissent peu. Donc, petit à petit, le groupe intervient par rapport à certains modèles, qu'il va renforcer ou contrecarrer. C'est là que, progressivement, les dynamiques s'installent, les tensions s'instaurent. Et je pense que ta méthode, Yvon, permet à l'atelier de fonctionner plus facilement dans la mesure où, en mettant les balises dès le départ, tu ramènes le groupe aux problèmes qui te préoccupent. Moi, je suis moins dirigeant. J'ai tendance à glisser à l'extérieur des normes directives. Par contre, l'atelier, ce n'est pas seulement ce qui a lieu en classe. La communication se poursuit à l'extérieur. Il finit par s'établir des complicités et des préférences. Les étudiants se rapprochent les uns des autres et le travail se poursuit. Et, au fur et à mesure que la familiarité s'installe, les textes changent, les participants écrivent pour des personnes précises du groupe. Je pense que le rôle de l'animateur est de prendre conscience de ça et d'essayer de faire en sorte que l'atelier se maintienne en dépit des préférences de chacun.

Depuis quelques années, je constate que les groupes aux études supérieures (maîtrise, doctorat) sont de plus en plus hétérogènes. Ce qui fait que je me retrouve souvent devant des étudiants du niveau d'un certificat ou de la première année de bac, des étudiants qui n'ont pas beaucoup d'expériences de lecture ou d'écriture. Par contre, certains en ont beaucoup. C'est un problème que je n'ai pas encore réussi à résoudre. Faut-il être plus sélectifs?

Yvon Rivard : Chez moi, le rapport tutorial est combiné à l'atelier, dans lequel il y a un côté magistral. Les rencontres individuelles permettent d'atténuer cette difficulté. Si quelqu'un écrit depuis dix ans, il est évident que je ne peux pas, en classe, faire des commentaires qui ne vont intéresser que cette personne-là. Mais, bien sûr, tout dépend de la dimension du groupe. Au-delà de quinze étudiants, c'est infernal. Tandis qu'avec un petit groupe, il s'instaure une intimité.

Paul Chamberland : Il s'instaure une interlocution qui peut être encadrable si le groupe n'est pas trop gros. Mais là, on est devant les normes administratives et j'enrage souvent à cause de ça. Cependant, il y a un autre problème que j'aimerais soulever et qui est assez délicat aussi : la question de l'honnêteté. On ne peut pas favoriser l'apprentissage autrement qu'à partir de ce qu'on connaît et de ce qu'on est, c'est bien évident. Il y a d'une part les exigences objectives (codes, genres, etc.) et d'un autre côté, dans les termes que Louise utilisait tantôt, la nécessité de favoriser une certaine autonomie, un engagement axé sur le désir d'écrire. Moi, je mets jusqu'à un certain point entre parenthèses mon esthétique personnelle et mes choix d'écriture en essayant d'identifier ce qui correspondrait potentiellement à l'esthétique propre de l'étudiant. On apprend à écrire de différentes façons, et la plupart du temps relativement à une mode ou un courant dominant. Il s'agit alors de prendre l'étudiant à l'intérieur des prescriptions internes de sa démarche et de voir quelles sont les exigences formelles qui en découlent.

Robert Giroux : Tu parles des courants dominants. Est-ce qu'on doit, dans le cadre de l'atelier, se positionner par rapport à ce qui est à la mode, à ce que le discours charrie

de dominant dans la littérature? Ou doit-on, au contraire, essayer de garder une certaine neutralité? Est-il possible de rester neutre?

Yvon Rivard : Au fond, cette question qui nous est posée à nous, animateurs d'ateliers d'écriture, tout écrivain doit se la poser. Il s'agit d'être vigilant face à soi-même et à l'égard des modes, et de ne pas se complaire là-dedans. Évidemment, la question est encore plus urgente si tu es en face d'un groupe. Quant à la neutralité, je n'y crois pas. Sans être neutre, je dois être conscient de l'attraction qu'exercent sur moi certaines formes, afin de la relativiser et d'être ainsi un peu plus objectif.

Louise Dupré : Il me semble que la neutralité est impensable. Il y a des écritures et des auteurs qu'on aime. Nous ne sommes pas des êtres désincarnés. Les étudiants sont capables d'accepter nos goûts et préférences s'ils sentent une attitude ouverte.

Paul Chamberland : Si on élargit ça à l'univers symbolique (télévision, cinéma, littérature populaire), n'importe quel individu qui écrit le fait dans un milieu chargé de symboles, de langages, etc. Si tout ce qu'il connaît vient de la télévision, il va être agi par ça dans son écriture. Quand j'écris, je ne suis pas en train de faire un acte absolu empreint d'une sorte d'originalité mystique. Pour l'animateur d'atelier, la tâche consiste à faire prendre conscience à celui qui écrit du courant dans lequel s'inscrit sa démarche. On devient musicien en écoutant de la musique. Ça ne le rendra pas moins original d'aller connaître tel ou tel auteur et d'évaluer pourquoi telle chose est à la mode.

Robert Giroux : C'est pourquoi j'accorde une grande importance au groupe. Ce sont les membres de l'atelier qui proposent des modèles à partir de ce qu'ils connaissent ou de ce qu'ils ont déjà écrit. Parmi tous les modèles qui agissent, certains sont valorisés, d'autres moins, mais c'est l'interaction de ceux-ci qui permet à chacun d'apprécier sa voix. Toutes ces voix ne formeront jamais un chœur. Il y en a des harmonieuses et d'autres carrément discordantes. Moi, je demande aux étudiants de tenir un journal d'accompagnement portant sur leurs textes, sur ceux des autres et sur l'atelier en général. Je suis le seul à lire ce journal. Les

frustrations et les désirs s'expriment dans un lieu séparé. Ça les aide à s'expliquer et à maintenir leur position sans avoir à la défendre dans l'atelier. Ceci étant dit, est-ce qu'il vous apparaît indispensable que ce soit un écrivain qui anime l'atelier d'écriture? Je pose la question parce que, moi par exemple en tant qu'écrivain, je pratique l'essai et la poésie, mais je ne fais pas de narration. Je suis incapable de mener un récit.

Yvon Rivard : Ça s'apprend, Robert! Dans les ateliers par exemple...

Robert Giroux : Par contre, je suis un bon lecteur. Je sais reconnaître ce qui, dans un récit, peut être intéressant, passionnant, efficace. Alors, je ne m'inscris pas comme un écrivain de fictions narratives. Cependant, je n'ai pas de scrupules à évaluer des textes narratifs. Est-ce que ça vous apparaît comme un manque? Est-ce que n'importe qui, avec une bonne technique, peut devenir animateur d'ateliers?

Louise Dupré : J'ai commencé à publier de la nouvelle depuis trois ou quatre ans et je pense que ça vient des ateliers. Alors on peut poser la question : qui enseigne à qui? Comme poète, on a affaire à une clientèle plus limitée. Le groupe peut finir par influencer la personne qui est en avant. Je ne pense pas, ceci dit, qu'on soit obligé de pratiquer tous les genres littéraires pour donner des ateliers. Sinon, il y aurait très très peu de gens qui en animeraient. Il s'agit surtout de bien lire.

Paul Chamberland : Il y a quand même la nécessité de s'être plongé soi-même dans la pratique de l'écriture, quelle qu'elle soit. Je ne sais d'ailleurs pas ce qui motiverait quelqu'un à faire un atelier d'écriture s'il n'écrivait pas. Même si ce n'est pas quelqu'un qui a publié beaucoup.

Yvon Rivard : Ça pourrait être un bon lecteur, comme dit Louise. Mais il manquerait l'autre aspect, celui du désir d'écrire. C'est à partir de ce qui se brasse en nous lorsqu'on est aux prises avec un problème qu'on peut remettre l'autre sur sa voie. Par exemple, on trouve souvent chez les meilleurs étudiants ce sentiment de ne pas maîtriser leur langue. Un lecteur qui n'est pas écrivain ne comprendra pas. Il va

dire : «Tu te fous de ma gueule! Tu m'as donné la meilleure copie sur vingt, c'est toi qui la maîtrises le mieux, la langue!» Là, on n'est plus dans les problèmes de grammaire ou dans l'analyse formelle, mais dans les bibites d'écrivain.

Paul Chamberland : Oui, ça me paraît important parce que je pense qu'écrire, c'est certes être arrivé à une bonne maîtrise de la langue écrite, mais c'est aussi la bouleverser, la faire chanter d'une autre façon, sans quoi c'est de la rédaction ou du pastiche. On peut effectivement bien écrire, avoir une langue correcte, mais pour créer, il faut s'enfoncer dans les ressources de celle-ci.

Robert Giroux : Parfois on met la personne sur le filon véritable. D'autres fois non. Identifier ce qui fonctionne dans un texte très déficient permet à l'étudiant de garder confiance. Si je lui dis que son texte ne vaut pas grand-chose, la communication est rompue. Faire ressortir ne serait-ce qu'une seule ligne valable peut amorcer un travail d'écriture ou de réflexion qui mènera possiblement quelque part, parce qu'ainsi l'étudiant se trouve centré sur ce qu'il fait bien. C'est l'intuition, l'expérience et le désir de garder contact qui font que ça débouche ou non. Or, l'université semble être, à l'heure actuelle, un lieu privilégié pour l'établissement de ce contact. On peut donc se demander s'il n'est pas impératif de passer par le circuit universitaire pour devenir écrivain ou écrivaine. On se rend compte que, traditionnellement, au Québec, les écrivains ont été des universitaires, souvent des enseignants, parce qu'ils doivent nécessairement avoir un autre métier. On n'est pas écrivain seulement parce qu'on le désire. On nous adopte. Quand je dis «on», c'est tout un circuit, toutes sortes d'appareils institutionnels qui permettent à une personne de devenir écrivain, parce qu'il y a beaucoup d'appelés et assez peu d'élus. Alors, est-ce que c'est nécessaire aujourd'hui pour être «élu» de passer par le circuit?

Yvon Rivard : La question n'est pas innocente. Quand tu passes par le circuit, tu as une chance d'être bien reçu chez les éditeurs. Tu sais que tes manuscrits seront lus. L'université, c'est le collège classique d'autrefois. Un auteur a plus de chances d'être reconnu s'il ne sort pas de la jungle. Et puis des écrivains ignares, ça n'existe pas. Il y

a des autodidactes, mais ça, c'est un autre genre d'école et ce sont des cas exceptionnels. Quand on nous pose cette question-là, on peut sentir comme un jugement sous-jacent. Si tu passes par l'université, tu risques d'être conformiste, d'être figé dans un savoir. Moi, je dis qu'on peut être crétin à l'université comme on peut l'être en dehors. Je ne trouve pas la question très pertinente.

Paul Chamberland : Mais historiquement, les écrivains étaient plutôt à Radio-Canada, à l'ONF, en communications. Il y a bel et bien là une question d'ordre sociologique.

Louise Dupré : Il y a toujours eu le mythe de l'écrivain solitaire, marginal, inspiré, qui est repris par certains jeunes écrivains. Comme si on pouvait avoir une aptitude innée.

Yvon Rivard : Je me souviens d'un mot de François Mauriac : «Un poète n'y perd jamais à être cultivé.» Est-ce que Valéry était un moins bon poète parce qu'il était mondain et donnait des conférences dans les universités, que ceux qui lisaient sous les ponts de Paris?

Paul Chamberland : Je vais poser la question sous un angle tout à fait autre, dans une perspective qui n'est plus celle de l'institution littéraire ou de l'université, mais qui se veut plus globale. Pourquoi y a-t-il ce mouvement qui ne cesse de prendre de la force, pourquoi cette prolifération d'ateliers, tant à l'université qu'en dehors du circuit? En tenant compte du loisir littéraire sous toutes ses formes, mon hypothèse est que l'atelier d'écriture est en passe de devenir une partie intégrante de l'institution littéraire. Dans différents milieux et dans différents contextes, tout en maintenant les contraintes de la langue, l'atelier d'écriture peut aussi être vécu en fonction d'un enjeu de développement personnel. Il y aurait peut-être lieu, dans le cadre des Maisons de la culture par exemple, de faire des ateliers qui ne correspondraient pas forcément au modèle universitaire, tout en demeurant des ateliers de création littéraire. D'autre part, il y a des gens qui arrivent à la fin du certificat, de la maîtrise ou du doctorat et qui veulent s'engager dans l'écriture, mais qui ne trouvent plus de débouchés, plus de lieux pour exercer cette activité! Bien sûr, pour écrire, il faut l'autonomie individuelle, mais des jeunes gens

sérieusement engagés dans l'écriture pourraient ensemble poursuivre une démarche extra-universitaire. On aurait alors des groupes de pairs qui pourraient même être subventionnés, faire venir des écrivains, etc. Le rapport aux maisons d'édition serait à envisager à ce moment-là.

Yvon Rivard : Là, tu crées une autre institution, une école d'écriture. Si cette école est subventionnée, grossit et engage des enseignants, elle peut devenir un lieu de passage presque nécessaire pour aller chez les éditeurs. Ça risque d'être dangereux. Pour le moment, les programmes de création littéraire restent marginaux dans les universités. Ils sont noyés dans autre chose. Les ateliers sont des outils d'appoint. J'aurais des réticences à intégrer ça systématiquement dans une école.

Paul Chamberland : Effectivement, il y a des risques, mais ce n'est pas ce que je vois. Je pense plutôt à des groupes autonomes, encadrés par des organismes comme les Maisons de la culture ou éventuellement l'UNEQ. Ce serait fondé sur la parité des participants et non sur un rapport d'autorité. Ça me semblerait correspondre à une évolution de la société, des formes que prennent les activités. Nous sommes dans une société tellement fragmentée, sectorialisée. Avant, il y avait une reproduction des écrivains en général. Les gens qui voulaient écrire trouvaient le lieu où être encadrés, où puiser les ressources. Aujourd'hui, il y a beaucoup de gens qui veulent écrire et qui ont du talent, mais qui sont désorientés parce qu'il y a un éclatement, une multiplicité.

Louise Dupré : Un auteur de romans-jeunesse, qui est aussi directeur de collection dans une maison d'édition, me disait que depuis quelques années, la qualité des manuscrits est beaucoup plus grande qu'il y a dix ans. Son hypothèse est que les gens passent davantage par les ateliers d'écriture, de sorte que les choix sont de moins en moins faciles.

Yvon Rivard : En fait, pour être un peu cynique, je dirais qu'à l'avenir, on va rejeter davantage de bons manuscrits. Moi, je trouve que c'est très bien. Ça veut dire qu'un manuscrit qu'on trouvait extraordinaire il y a vingt ans serait dans la moyenne aujourd'hui.

Paul Chamberland : Il faut aussi penser aux modes de diffusion du texte. Une des projections que je fais à cause de l'informatisation, c'est qu'on pourrait éventuellement à une circulation des textes dans différents réseaux indépendants des maisons d'édition. Ça s'ajouterait aux revues. Il peut y avoir des choses qui circulent sans appartenir à l'espace littéraire public, qui peuvent se trouver dans un espace intermédiaire. Ça pourrait prendre le relais des anciennes formes, salons, cours classique, etc., pour qu'à travers ça, les gens qui deviennent écrivains trouvent un terrain favorable. Néanmoins, je pense que l'université va rester encore longtemps.

Mais il y a d'autres enjeux. Dans un monde où on est complètement bombardés par le médiatique, par les images, j'ai constaté que les gens écrivent pour se réappropriés eux-mêmes dans leur conscience. L'un des enjeux des ateliers, c'est de permettre aux gens de se réautonomiser par rapport à la «société du spectacle» qui anesthésie, débilite et veut absolument lobotomiser l'individu. Moi je vois, dans la demande d'écriture et de parole qui grandit sans cesse depuis vingt ans, une volonté de s'arracher à cette espèce de vampirisation. C'est un enjeu éthique, un enjeu de société qui est à l'horizon des ateliers d'écriture. L'écriture est une ressource pour permettre à l'individu de s'affranchir de cette techno-dictature. Bien sûr, ça reste pertinent à condition de ne pas tout confondre. Ce n'est pas parce que des gens font circuler des textes que ce sera bon automatiquement.

Robert Giroux : Puisque tout doit avoir une fin, faisons comme si nous laissons le dernier mot à Paul. Une chose est certaine, les ateliers d'écriture semblent avoir pris fermement racine dans les milieux d'enseignement et d'animation culturelle, pour le meilleur et pour le pire. Le meilleur laisse présumer que la pratique de l'écriture doit sortir de l'aura un peu religieuse dans laquelle elle baigne assez souvent, et cela remonte à Platon qui faisait déjà de la poésie une voix dictée par les dieux. Cet atavisme historique est lourd à porter. Le meilleur laisse entendre aussi que l'écriture — de fiction et de réflexion — est perfectible. Elle peut être portée par l'inspiration mais elle est aussi technique,

technique qui s'apprend et qui s'améliore au fur et à mesure que, dans le meilleur des cas, la maîtrise s'acquiert et s'éprouve. Le pire proviendrait du fait que les ateliers multiplient les appelés de l'institution littéraire, et les élus étant plus rares que les aspirants sorciers, il est à craindre que des remises en question, des remous de toutes sortes, viennent bouleverser l'équilibre des forces dans le milieu littéraire national — j'allais dire métropolitain —, cherchant à mettre à jour de nouveaux réseaux de distribution, de nouvelles instances de légitimation, cherchant à bousculer les cliques qui maintiennent un certain ordre (arbitraire) grâce au contrôle qu'elles exercent, etc. Mais, à bien y penser, tout cela est fort bien. Une pratique artistique ne peut que profiter de la cohabitation des styles, des querelles de goûts... qui se traduisent en querelles d'intérêts et de profits. Ces tensions dynamisent ce que nous appelions tout à l'heure le circuit, au risque de le multiplier en diverses voies d'expression. Et pourquoi pas!

Texte établi par Daniel-Louis Beaudoin